

Valses Nobles et Sentimentales pour piano de Maurice Ravel: une étude de
la complexité de l'interprétation d'une vision

An Honors Thesis
(HONRS 499)

by

Aura Strohschein

Thesis advisor

Dr. Donald Gilman

Donald Gilman

Ball State University

Muncie, Indiana

June 2002

Sp 2011
Thesis
LD
2489
.Z4
2002
.S77

REMERCIEMENTS

Je voudrais bien remercier à Dr. Donald Gilman de diriger ce mémoire—pour son amitié et son intérêt sincère dans mon avenir.

. . . . à Monsieur Bernard Lerouge de son grand amour qu'il donne à tout ce qu'il fait—de m'enseigner comme si j'ai les possibilités d'être une grande pianiste, de me donner la technique nécessaire et la direction musicale pour avoir les fondamentaux de jouer cette œuvre de Ravel et de continuer à me donner des conseils précieux.

. . . . à Dr. Ray Kilburn de sa compassion génère pour tout le monde et pour sa passion intense qu'il a pour son travail et pour la vie—de son grand travail qu'il a fait pour me préparer à donner ce récital.

. . . .    Dr. Jody Nagel de sa générosité de discuter avec moi les points variés dans Ravel pour que j'aie une plus claire idée ce qu'il faut faire.

. . . .    Dr. Eleanor Trawick de sa patience énorme quand j'ai emprunté pendant six mois à sa copie personnelle de la thèse *Cyclic Pitch-Class Collections in the Music of Maurice Ravel* de sa chère amie, Sigrun B. Heinzelmann.

. . . .    Lori Boedigheimer de sa chère amitié et grande confiance en moi—de m'écouter et de comprendre toutes mes frustrations, et de son encouragement.

. . . .    ma famille de tout son amour et de me supporter pour toujours.

. . . . et    Dieu de me donner les opportunités d'apprendre et de faire des progrès, de bien me garder de toujours, et de me faire rencontrer les gens importants et remarquables qui ont aidé à me développer et à grandir.

ABSTRACT

“Valses Nobles et Sentimentales pour piano de Maurice Ravel: une étude de la complexité de l’interprétation d’une vision.”

What makes music, music, is the personal interpretation of the work. In Ravel’s *Valses Nobles et Sentimentales pour Piano*, I have examined the aspects of culture, heritage, personal experience, perception, and fingering. Through these ideas, I have presented multiple possibilities for interpretation, giving examples through various artists, and defending my own decisions.

SOMMAIRE

Introduction	v
Chapître I: Maurice Ravel et ses influences historiques	1
Histoire de la valse	1
Influence de son père	3
Sensibilité enfantine de Ravel	5
Exactitude de Ravel	7
Chapître II: Interprétation contemporaines et personnelles	11
Une analyse des interprétations de <i>Valses Nobles et Sentimentales pour piano</i> .	11
Quelques difficultés	18
Importance du doigté	26
Division des notes sur les portées	28
Pédale <i>Sostenuto</i>	30
Chapître III: Épilogue	32
Épilogue—Lent	32
Quelques raisons pour les différences en interprétations	34
Appendice: <i>A Reflection of Symbolism in Ravel's "Valses Nobles et Sentimentales"</i> .	38
Bibliographie	48

INTRODUCTION

Chaque œuvre artistique reflète une vision particulière qui est à la fois concrète et abstraite. De la perspective concrète, elle reflète la vision par des notes, des nuances et toutes les indications à la page écrite par le compositeur. De plus, on trouve la vision concrète par les ondes qu'on crée par produire des sonorités. Pourtant, la musique est plus que les notes à la page. L'autre partie de la composition est la vision abstraite, qui est l'imaginaire, l'idée que l'on a, l'histoire que l'on veut dire, et les sentiments que l'on veut exprimer. La difficulté pour le compositeur est de trouver une bonne combinaison des notes qui s'expriment ses émotions et ses visions. Pour l'interpréteur, la difficulté est de redécouvrir la même vision abstraite du compositeur. Alors, le rôle d'interpréteur est complexe.

Comme les autres aspects de la vie, une vision d'une œuvre de musique est rarement simple et facile à comprendre. Souvent, elle combine plusieurs idées contradictoires. Par exemple, dans la *Pavane pour une infante défunte* (1899) de Maurice Ravel (1875-1936), l'on voit la gaieté et la joie de vivre d'une jeune fille qui est soudainement frappée par la mort. L'incident est choquant par de la rapidité du coup et le grand espoir de la fille qui est écrasée. La pièce de musique se déroule dans le présent, mais il rappelle des moments du passé au même temps. La très belle et longue mélodie représente la jeune fille avec tous ses espoirs et sa joie. Les croches indiquées représentent toujours le temps qui continue même avec la détresse de la vie. L'on trouve la douleur et l'angoisse de la vie dans toutes les indications telles que « cédez », « en élargissant », « un peu retenu », « large », « très soutenu », et « très grave ». Quand le

tempo se relantit, Ravel met des dissonances et de plus grandes nuances qui accentuent la tension des accords et donc l'intensité de l'angoisse. Alors, Ravel crée cet effet par les nuances, les dissonances, et le *tempo*. Mais, pour la bien interpréter, on doit savoir ce que ces accords veulent dire au niveau des sentiments. L'interprétation est meilleure si l'on comprend ces accords comme la douleur et pas comme la colère, même si la colère est souvent présente au moment du mort. Donc, la vision de cette œuvre est une vision de l'angoisse de la vie : le conflit entre l'idéal et la réalité. L'on cherche la beauté et le calme ; cependant, cette enquête est souvent rompue par l'inévitabilité de la mort et de la douleur qui existe dans la condition humaine.

Pareillement, les *Valses Nobles et Sentimentales* reflète la complexité de l'interprétation. Le titre lui-même suggère déjà quelques contradictions dans la vision : « nobles » et « sentimentales » ; cependant, comme la plupart de la vie, les idées opposées ont souvent un très proche rapport qui fait un cercle complet. De même, la forme de cette œuvre est la valse qui, à son tour, rappelle une époque distinguée et tranquille à travers toute l'Europe—la belle époque, avec tout le plaisir et la félicité de la jeunesse. Malheureusement, à cause de la condition humaine, l'on retient rarement ce contentement. Les *Valses Nobles et Sentimentales* anticipe le désarroi que fit la guerre de 1914-1918. Elle perturba et bouleversa cette stabilité et cette paix. Ravel montre ce conflit par des variances de rythme et sonorités qui rompent l'équilibre et la tranquillité de l'idéal et de la vision nostalgique de laquelle l'on se souvient avec plaisir et tristesse. Ravel peint cette lutte par ses expériences dans sa vie et les influences des personnes importantes comme son père et sa mère et leur héritage. Enfin, grâce à ses influences et sa vision personnelle, Ravel réussit à présenter une très belle liaison de la nostalgie et la

réalité qui reflètent sa vie personnelle, et qui couvrent une échelle énorme des sentiments et des intensités.

Pourtant, l'interprétation dépend de la conception non seulement de Ravel mais du pianiste. Le piano en tant qu'instrument musical offre de nombreuses possibilités d'interprétation : la vitesse d'un mouvement, l'intensité, la sonorité, le doigté de chacun, et l'usage de pédales. De plus, l'histoire personnelle de chaque interpréteur et sa perception de la vie influencent l'interprétation respective. Bref, l'interprétation provient de la vision complexe mais réelle du compositeur et, en même temps, de la compréhension de l'interpréteur. Cette complexité de la vision et l'interprétation représente une réalité et explique la difficulté et les variations de toutes interprétations de l'œuvre respective. C'est le sujet de ce mémoire.

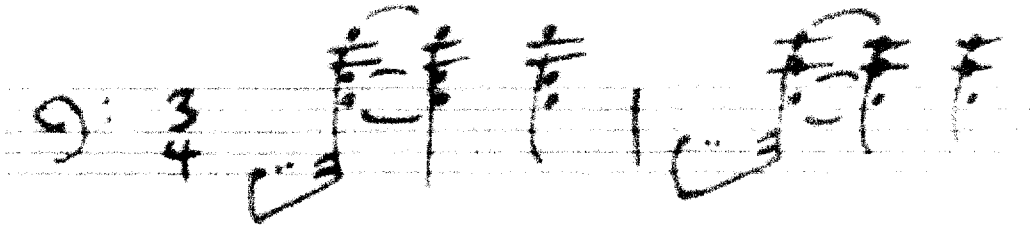
Chapître I: Maurice Ravel et ses influences historiques

HISTOIRE DE LA VALSE:

La valse est traditionnellement une danse allemande ou autrichienne qui évolua pendant des années. Le mot “valse” vient du mot latin: *volvere* comme “revolver”, mais les historiens français pensent qu’il y a la possibilité que la valse soit associée à la danse ancienne française *volte* ou *volta* (Carner, 12)—“une danse exécutée en tournant” (Greimas, 626). Cependant, la plupart des critiques déclarent qu’elle évolua du *ländler* et des autres danses folkloriques connues dans le sud d’Allemagne comme *Teutsche* ou *Deutsche*. Le *ländler* fut une danse lente en trois temps—d: = ca. 48. L’on le dansa en partners qui étaient en proche proximité, où un partner passa des-sous l’autre ou la jeta au-dessus des épaules (Carner, 22). L’on le dansa dehors où la terre ne fut pas toujours égale. De plus, l’on porta les bottes lourdes et l’on sauta et trépigna. Le *ländler* fut aussi assez lent. Par contre, avec la valse, l’on fit un mouvement en glissant. La valse devint plus populaire dans les villes où l’on trouva les sols bien faits en bois. Les chaussures deviennent plus légères et le tempo s’accéléra—d: = ca. 70 (Carner, 22).

Pendant le début du dix-neuvième siècle, il y eut une différence entre la valse viennoise et la valse française. Les Viennois précipitèrent le deuxième temps qui donna la sensation de nécessité et permit la danse à sauter davantage (Carner, 23).

EXEMPLE 1:



Si la valse fut en trois pas, elle put avoir une anacruse ou ne l'eut pas. La valse en deux pas se connaissait comme le *Languais*, qui était fait comme un galop fou (Carner, 24). La valse française fut plus compliquée. Elle fut assez raffinée et utilisa les pas classiques sur le point d'orteil. Il y eut trois danses que l'on fit une après l'autre. La première fut une valse lente en 3/8 ou en 3/4, *andante* qui accéléra jusqu'à *allegretto*. Cet *accelerando* fit la liaison à la deuxième valse—la « Seuteuse ». Cette valse est dérivée par le mot « sauter » qui représente les pas que l'on fait pour cette danse. Elle est en 6/8 et commença à *allegretto* et accéléra jusqu'au *allegro*. Enfin, l'on arriva à la troisième valse qui s'appelle le « jeté », mais l'on le dit plus souvent « la valse à deux temps ». Cette valse fut en 6/8 et continua l'*accelerando* d'*allegro* jusqu'au *presto* ; car le *tempo* fut si vite que l'on ne senta que deux temps par mesure (Carner, 24).

Cependant, au début de son histoire, la valse n'a pas reçu de bonne connotation. L'on l'associa avec le diable et l'immoralité. L'on se tourna avec son partner dans les bras et parfois lui donna des bisous. Chavanne, un grand maître de danse, dit: « la valse n'a point de rapport avec la bonne danse » (Carner, 20). Néanmoins, la valse devenait très populaire et assez bien accepté. La valse est une danse qui franchit les frontières entre les classes socielles. Tout le monde fut égal. Les nobles « *rub shoulders with hairdressers and chambermaids* » (Carner, 18) comme Mozart la dit. Pendant les guerres napoléoniennes, les Allemands se plaignaient que les Français avaient volé sa danse nationale (Carner, 20). Pendant le Congrès de Vienne de 1815, le Prince de Ligne dit que

« le Congrès ne marche pas—il danse » (Carner, 20).

Pendant tout le dix-huitième siècle, la valse ne fut pas un genre d'écriture sérieuse. Ce fut comme un jeu pour des enfants. Un livre posséda le titre: « *A method of composing with two dice as many Waltzes and Schleifer as one wishes, without being musical or knowing anything of composition [sic]* » (Carner, 26). De plus, l'intention de toutes les valse des grands compositeurs comme Mozart, Beethoven ou Schubert, fut la danser. Ce n'est que à grâce de ses supériorités que ses valse sont jouées en public (Carner, 28).

La valse ressemble à l'époque de la grâce et l'élégance. L'on s'habilla bien, fit tout avec une grande politesse et montra le respect surtout. Avec tous l'on ajouta beaucoup de mannerismes. Aujourd'hui, l'on ne le fit plus. L'on aime bien de faire la comparaison de la pulsation en $\frac{3}{4}$ à la valse quand l'on donne le cours de musique, mais cet exemple est anachronique parce que l'on ne valse plus ; alors, cette idée est assez étrange aux enfants d'aujourd'hui. La plupart de la musique populaire est en $\frac{4}{4}$; les enfants ne sentent pas bien le temps de $\frac{3}{4}$. La valse symbole est maintenant un souvenir du passé, et comme un rêve, Ravel tord la valse, tous les éléments y compris. Cette œuvre rappelle une impression de la valse d'autrefois. Mais, sur la plus grande échelle, tout ce que l'on sait ou fait reflète des impressions. Pour ces raisons, l'on voit l'importance de cette forme de musique et danse sur les impressions personnelles et contemporaines de Maurice Ravel.

INFLUENCE DE SON PÈRE:

Maurice Ravel fut né le 7 mars 1875 à 22 heures à l'adresse de 12 rue du Quai à

Ciburne, près du frontière espagnol dans la région basque. Ses parents furent Pierre-Joseph Ravel et Marie Delouart. Son père fut ingénieur suisse, et sa mère fut basque. Pierre-Joseph eut une très grande intelligence et beaucoup de créativité. Souvent, il amenait ses fils aux usines où ils voyaient des grandes machines pleines de trucs mécaniques. Ils furent fascinés. Ravel hérita sa créativité et cette fascination des machines mécaniques de son père qui lui fit voir une affection pendant toute sa vie ; par exemple, en juillet 1905 (trente ans après sa naissance), Ravel écrivit à son ami, Maurice Delage :

« This is Haum, a gigantic foundry in which 24,000 men work day and night . . . Towards evening we went down to see the factories. How can I tell you about these great smelting castles, these incandescent cathedrals, and the wonderful symphony of travelling belts, whistles, and terrific hammerblows in which you are submerged ? And everywhere the sky is a scorching deep red . . . How much music there is in all this !—and I certainly intend to use it » (Orbenstein, 10).

Et en fait, Ravel employa ses impressions chastiques mais symphoniques dans ses *Valses Nobles et Sentimentales*. Les sons d'usines et de machines sautent aux yeux dans la première valse. Ravel commence par de grands accords bien fournis avec des dissonances. Il continue de raconter ses expériences aux usines—le bruit, les souffles, le rythme, la percussion, le ronronnement des courroies. Tout est là, mais comme les écrivains symbolistes, Ravel n'exprime pas ses pensées mot à mot, mais il donne l'impression de ce qu'il veut dire par les symboles des notes et sons musicaux. Il incorpore plusieurs niveaux de sons et mélodies qui dépeignent la clameur synchronisé d'activité réjouissant. Il utilise aussi des harmonies qui sont assez ambigües au premier coup d'œil. Mais, comme une usine, après que l'on étudie des détails, l'on comprend la

synchronisation qui est, en effet, le génie de cette œuvre.

Dans la septième valse à « un peu plus animé », Ravel raconte encore le cliquetis rythmique des mécaniques par les croches continues qui demandent une très grande agilité et une technique précise. Comme les usines qui ont plusieurs machines qui font ses propres affaires, Ravel met les deux mains dans deux tonalités différentes. Cette écriture représente le fracas des mécaniques. De plus, l'on trouve le grand cloche-pied avec la main gauche en $\frac{3}{4}$ et la main droite en $\frac{6}{8}$. [Ce cloche-pied est très courant dans la musique espagnole]. Mais, quand même, tout est bien réglé est en ordre.

SENSIBILITÉ ENFANTINE DE RAVEL:

Ravel sépara la vie et la musique. Pour lui, la musique ne se manifesta pas tous les sentiments comme elle fit pour les romantiques, mais la musique fut son propre monde féerique, et imaginaire. Avec la musique Ravel entra dans un autre univers. Il vit des nymphes, des lutins, des elfes, des fées (Lerouge). Il fut un enfant selon Hélène Jourdan-Morhange (Nichols, 126). Ravel fut toujours plus à l'aise avec les enfants qu'avec les adultes, et pendant des réunions ou des fêtes il sortait souvent de la salle pour être avec les enfants. Puisqu'il était toujours une sorte d'enfant simple et un peu naïf. Marguerite Long dit qu'il fut incapable de faire mal à quelqu'un, même si quelqu'un lui fit mal (Nichols, 32). Au niveau de l'imagination, Ravel ne grandit jamais ; et comme un petit garçon, Ravel adora toujours sa mère. Il garda bien son côté d'enfant pendant toute sa vie.

« . . . this sensitive individual, so disposed to defy, and, in unexpected ways, to oppose the outside world, was never able to part from his mother's bosom. The realm of his imagination remained all his life a specially personal kind of

children's nursery, peopled by fairy-tale characters, magicians, strange animals with human ways, and fabulous creatures from Arabia, China, and Africa. It is a world of fantasy where humans can share in the marvels, the delights, and the surprises of the world beyond reality, the realm of wonders, of boundaries that disappear.

Ravel entered and inhabited this world of magic with his eyes wide open and with complete understanding of it. He was able to lay his hands l'on the objects in it, to mold their mythical figures to his own measure, to dress them in gay garments, decorate them with rich ornament, which he himself had conjured up out of sound and rhythm in music » (Stückenschmidt, 10).

Comme les enfants, Ravel adorait des petits animaux—en particulier des écureuils, des oiseaux, des chats et des papillons (Nichols, 125). Il eut quelques chats siamois qu'il adora. Une fois, il observa des fourmis tout à fait intrigant et, puis il donna un commentaire oral à des amis de ce qu'il avait vu (Nichols, 125). Ravel aimait bien des jouets d'enfants et des petits trucs mécaniques. Il eut des petits jouets qui l'intrigua beaucoup. Il fut capable de s'amuser pendant des heures en regardant comment toutes les mécaniques se marchèrent ensemble. Son jouet favori fut un rossignol mécanique qui chanta « *the most beautiful of all the nightingale's songs : its beak would open, its wings (made of real feathers) would beat and Ravel would go into ecstasies. I [Hélène Jourdan-Morhange] never saw him tire of these bouts of admiration* » (Nichols, 121). Sa maison fut remplie de tous ces petits jouets faits à l'échelle, et la maison fut, en réalité, une grande maison de poupée. Comme Hélène Jourdan-Morhange exclama « *I cannot describe here the mass of colored boxes, glass objects, bottle-imps and 1880 bowls all over the piano, the lamps, . . .* » (Nichols, 121). Il aimait beaucoup de couleurs et de nature. Quoiqu'il ait adoré la vie parisienne, la plupart de sa vie Ravel habita dans la campagne. Il resta souvent dans son jardin au Montfort. Ce jardin fut rempli avec des arbres, des fleurs, des petites fleurs japonaises

(Nichols, 125). Il adora aussi la forêt de Rambouillet où il passa des heures à explorer la nature et ses différentes perspectives (Nichols, 121-122).

Tous ces aspects, l'on entend bien dans sa musique. Sa musique est très innocente qui vient d'un autre monde. La troisième valse en particulier montre clairement le côté enfantin de Ravel. Il dégage en bonheur, l'amour, et l'impression des petits jouets qui dansent. Elle est emballée avec l'espoir, et la pureté. Ces idées se manifestent tout de suite au début du mouvement. Pour exprimer cet esprit, l'auteur emploie une touche très directe et claire sans la pédale. Eventuellement, le son change et devient plus doux. À la mesure 40b « au mouvt [sic] », l'on trouve un peu d'égoïsme enfantin dans une façon mignonne. Mais enfin, les enfants jouent bien ensembles. Finalement, ils se couchent quand le thème revient, et ils tombent endormir au-dessous d'une harmonie qui les berce doucement comme la fin d'un Western. Elle est pure sans un grand complexe. Comme Ravel le dit soi-même : « Je ne souhaite pas que l'on interprète ma musique ; il suffit de la jouer » (Cortot, 9). C'est, peut-être, un des secrets de sa conception musicale ; c'est une notion subtile psychologique. Alors, faites-le ; c'est simple ; c'est enfantin.

EXACTITUDE DE RAVEL:

Ravel fut très méticuleux. Il fut un grand perfectionniste. Il « vivait dans un souci constant de mieux » (Koechlin, 219). Il ne voulut rien d'être « un peu près d' » un bon résultat. Il passa des heures, des journées, des semaines à raffiner chaque œuvre, à la scruter et la tourmenter lui-même avec chaque note, chaque son. Quand il composa, il disparut de société jusqu'à ce qu'il l'ait finie. Il ne parla à personne, il ne répondit pas au

courrier, et il ne sortit jamais pendant cette heure (Nichols, 126). Il sut exactement ce qu'il voulut et il ne fut jamais satisfait jusqu'à ce qu'il soit arrivé à un bon résultat. Il fut un grand critique. Une fois un garçon joua sa *Pavane pour une Infante Défunte*. À la fin, Ravel le critiqua, en lui disant que l'œuvre était faite comme « *a pavane for a dead princess and not a dead pavane for a princess* ». Madeleine Grey découvrit aussi l'exactitude de Ravel : en 1937 quand Ravel fut à l'hôpital et près de sa mort, Mlle Grey, accompagnée par Francis Poulenc, chanta *Don Quichotte à Dulcinée*, une chanson originalement pour la voix d'un homme. À la fin, elle voulut entendre ce qu'il put lui dire. Il ne dit rien, mais montra son doigt à la dernière mesure de « chansons à boire » ou elle fit un petit *rallentando* qui ne fut pas écrit. Les deux furent étonnés (Nichols, 84-85).

Selon Ravel, le but de composer est la perfection technique :

« *I can strive unceasingly to this end since I am certain of never being able to attain it. The important thing is to get nearer all the time. Art, no doubt, has other effects, but the artist, in my opinion, should have no other* » (Orenstein, 467-468).

Ravel rêva de la perfection. André Saurès dit que

« sa musique offre le miracle de la forme parfaite : rien n'y est de trop, rien n'y manque. Ni redondance, ni sécheresse : partout le point juste, et la convenance exacte de ce qui est dit à ce que l'artiste veut dire. Son seul tort, est de sembler sans défaut » (Special Edition, 48).

Selon Jody Nagel, Ravel est le roi de la perfection technique. Il n'y a aucun compositeur qui sache tous les problèmes techniques de tous les instruments. Si Ravel voulait un son sensuel ou un son piquant, il sut dans quel registre qu'il faut jouer pour l'avoir. Il sut la différence entre le do 4 au trombone et à la flûte. Il sut aussi le timbre que l'on créerait avec n'importe quelle combinaison d'instruments. Saurès est toujours d'accord :

« Ravel écrit toujours le son, jamais la note. Nul ne chante mieux que lui à l'aigu, et il use de la harpe comme pas un autre musicien n'a su le faire » (Special Edition, 51).

Vlado Perlemuter vit de première main l'exactitude de Ravel. C'est lui que l'on considère le plus grand interprète des œuvres de Ravel. Il travailla toutes les œuvres de Ravel sous la direction du compositeur. Dans un entretien avec Hélène Jourdan-Morhange, une autre bonne amie de Ravel, il appuya toujours sur la précision de Ravel. Il voulait toujours que les nuances soient bien faites, en particulier les soufflets doivent toujours être bien marqués. La plupart du temps, l'on ne fit pas assez de soufflet. C'est comme une vague de son. Le *rubato* chez Ravel est non-existant sauf où il l'indiqua, et là, il faut le faire bien raffiner avec grâce comme les *rubatos* de Chopin. C'est comme un arbre où le tronc reste toujours en place, mais les feuilles bougent dans le vent.

Pareillement, la basse doit toujours garder le bon *tempo* tandis que le chant bouge un peu pour faire le *rubato*. Le *tempo* ne change jamais (Gerig, 161). La musique de Ravel ne bousculer ni traîne. l'on peut le faire strictement avec le métronome (Perlemuter, 54).

D'ailleurs, Ravel fut très exigeant au niveau de rythme, particulièrement avec le rythme à cloche-pied—le binaire contre le ternaire comme la Valse VI. Vlado Perlemeuter

reconnut que ce passage fut celui que Ravel fit répéter le plus souvent (Perlemuter, 50).

Selon Perlemeuter, tout ce que Ravel indiqua sur la partition, il faut le faire avec une grande précision avec aucune déviation. Les respirations sont les bonnes respirations, les points d'orgues sont très longs, les indications « expressives » sont très expressives—presque romantiques, les *fortes* sont bien fortes et les *pianos* sont bien contrôlés.

Perlemeuter révéla que Ravel écrit sur sa partition dans la cinquième valse « dans l'esprit de Schubert », mais toujours sans *rubato*. En fait, il l'insista fortement de cette idée en

écrivait « simple » (Perlemuter, 49). Les premiers accords de la Valse I, il demanda « de la force, du son, mais pas de dureté » (Perlemuter, 43). Les triolets à la quatrième valse, il voulut « sinueux mais musclé » (Perlemuter, 46). La septième valse, il aima bien « à la Viennoise » (Perlemuter, 52). La Valse VII, il prononça avec force qu'il faut toujours garder le *tempo* même quand des lambeaux de valses viennent. Au niveau de la pédale, il instruisit « en général, mettre des pédales courtes qui soulignent le rythme » (Perlemuter, 43). Ce n'est qu'un aspect de l'intensité méticuleuse de Ravel.

Chapître II: Interprétation contemporaines et personnelles

UNE ANALYSE DES INTERPRÉTATIONS DE *VALSES NOBLES ET SENTIMENTALES POUR PIANO*:

Cependant, l'on trouve des contradictions quand l'on écoute les enregistrements de Ravel qui joue Ravel. Ravel ne fut pas un grand pianiste. L'on entend les accords qui n'ont pas toutes les notes qui se jouent ensemble ou qui sont brisés. Ailleurs, il joue les mêmes plus grands accords exactement comme ils s'écrivent. McCrae remarqua que cette altération arrive quand il y a des traits d'une valse dans la basse (McCrae, 148). L'on trouve les deux mains dé-synchronisées aux mouvements lents et expressifs. De plus, les accords ne sont pas arpèges de bas en haut, mais les deux mains se conduisent indépendamment. Quelquefois, Ravel anticipa la main gauche pour que la main droite peut arriver bien au temps. Ronald Woodley détermina que ces phénomènes furent réguliers au style de Ravel, et que le dernier est plus précis que ce que l'on fait aujourd'hui (Mawer, 215). Ravel fit ces idiosyncrasies pour accentuer une ligne spéciale au milieu ou le chant en haut. Souvent, Ravel mit l'accent sur des dissonances qui furent nouvelles dans son temps. Dans la Valse II à la mesure 3, par exemple, Ravel joue en avance le sol pour qu'il joue comme une petite note au fa dièse ; cette idée anticipe des petites notes à partir de mesure 25. Au contraire, il ne fait pas de petites notes de mesures 13 à 15 (Mawer, 216). Pour la Valse III, Ravel donne un accent agogique si fort que le rythme est pointé. Ce concept unifie les petites notes de Valse II au rythme pointé

à la Valse IV. Il se reflète aussi aux compositeurs français à la baroque comme Rameau. Curieusement, Perlemeuter fit d'un petit vestige de cette même idée au début du mouvement (Mawer, 217). La Valse V est un autre exemple où Ravel interprète la partition d'une façon qui n'est pas clairement indiquée entre les portées. Ici, il donne des accents sur les notes en haut—le la et le sol dièse, au lieu d'interpréter le sol comme une suspension prolongée qui se résout au la et pousse au mi dièse. Cet exemple se manifeste d'inexactitude de la partition écrite. Selon Ray Kilburn, « Il faut travailler toutes les possibilités avant que l'on ne fasse une décision. » Perlemeuter dit que Ravel exclama de ne pas changer le tempo entre les lambeaux de valse, mais les enregistrements de Ravel montre le contraire. Il redonne l'esprit et le style de chaque valse qui revient. De plus, il y a des contradictions du *tempo* en général pour les valses. Selon McCrae (145), les décollages en *tempo* entre la partition et l'enregistrement se montrent ci-dessous :

<u>La Valse</u>	<u>La Partition</u>	<u>L'Enregistrement</u>	<u>Le Décollage</u>
I	d = 176	d = 108/ d = 324	46%
II	d = 104	d = 152	32%
III	Modéré	d = 92	
IV	d = 80	d = 132	39%
V	d = 96	d = 132	27%
VI	d = 100	d = 144	31%
VII	Moins vif	d = 92-112	
VII	d = 76	d = 92-104	27%

L'auteur n'a jamais eu l'occasion d'écouter l'enregistrement de Ravel quand il joua ses propres œuvres ; alors cette documentation n'est pas son avis par une expérience de première main, mais c'est une nouvelle documentation que l'auteur trouva intéressante. En revanche, ces contradictions ne nullifient pas l'interprétation et le style de Ravel. Comme dit Kilburn « *It all depends what you ate for breakfast.* » Autrement

dit, « il faut jouer comme l'on est » (Lerouge). L'on ne peut pas être quelque chose que l'on ne soit pas. Si l'on est triste, l'on va jouer plus tristement ; si l'on est heureux, la musique sera heureuse aussi. La colère, la jalousie, la peur, la douleur, la timidité—elles sont tous des sentiments humains, et la musique les exprimera. La musique est une voie de l'expression d'elle-même et, parce que tous les humains ont le même comportement au fond de eux-mêmes, l'on trouvera tous les sentiments possibles dans une morceau bien écrit, surtout si l'on est un bon musicien. Tout est là, même si ce n'est que une petite moitié d'une transition entre deux notes.

Les premiers accords offrent déjà plusieurs possibilités d'interprétation. Au premier rang, où est le chant ? D'habitude, la voix soprane présente le chant. Mais McCrae remarque que « *it is even futile to have this [la voix soprane] stand out, because the last E will invariably be lost* » (164). Au lieu de cette voix, elle trouve la ligne intérieure du si au la dièse au la bécarré au la dièse d'être le chant. Cette ligne se passe entre toutes les voix : elle commence dans la voix soprane, et ensuite à la voix intérieure de la main gauche, et puis elle retourne à la voix soprane et enfin elle se termine à la voix au milieu de la main gauche. Cette ligne chromatique la retrouve comme un petit motif de la Valse I ailleurs dans le morceau ; par exemple, le sol dièse au fa dièse doublée au fa dièse au fa dièse doublée aux mesures 33 à 36 dans la main gauche, et encore dans la Valse VIII avec le motif de mesures 1 et 2.

EXEMPLE 2 :

La Valse I, les mesures 1 et 2



La Valse VIII, les mesures 1 et 2



Au contraire, Kilburn veut que la ligne soprane prenne priorité et, pour cette vision, qu'elle chante bien clairement. Il remarque que tous les grands pianistes ont un chant très clair et distinct qui coupe tous—même tout d'un orchestre dans les grands concertos.

Une autre façon d'interpréter ses accords est de les examiner au niveau d'harmonie. En regardant la basse, l'on trouve la relation de la tonique au dominant. Il y a même un accent sur le ré qui est le dominant et tire vers le sol. Pourtant l'on trouve aussi une sixte augmentée entre le sol et le mi dièse qui bouge aux fa dièses, qui ont été décollées. De plus, l'on trouve plusieurs relations de mineures secondes qui tirent. Alors, l'interprétation est assez ouverte. Comment est-il possible à déterminer exactement ce que le compositeur voulut ?

Il y a des autres lieux de discussion. Par exemple, il y a beaucoup de monde qui n'a pas d'écarte pour bien jouer les grands accords aux mesures 17 et 18. Une façon de les faire, est de les faire au style brisé, mais cette interprétation casse la vigueur du mouvement. McCrae suggère de casser des accords la première fois et ensuite ne plus jouer le si la main gauche et le sol à la main droite mais tenez tous les sons dans la pédale du premier accord. Elle offre aussi une autre suggestion : il faut croiser les mains pour que la main droite joue le la à la basse et vite se déplace pour bien jouer son accord avec la reste d'accord de la main gauche (McCrae, 168). Il faut avoir une bonne technique de déplacement pour le bien faire. Kilburn donne un autre avis. Il conseille de laisser tomber le si à la main gauche et le sol à la main droite et plaquer le reste de l'accord comme écrit sans pédale. Ses notes sont doublées ailleurs dans l'accord et ce son donne la même impression telle que l'accord complet. En tout cas, il faut toujours avoir la note la plus aiguë et la note la plus basse pour retenir la même qualité du son.

McCrae a d'autres suggestions d'interprétation. À la fin de la première valse, elle suggère de sentir la dernière mesure dans la pulsation de la deuxième valse pour faire plus facilement la transition entre les deux valses (McCrae, 160). À la mesure 25 dans la Valse II, elle propose à faire un *crescendo* dans la main gauche à la phrase à deux-notes au lieu de faire un *decrescendo* qui est plus normal, parce qu'elle dit que le *crescendo* fait mieux l'impression d'une anacruse à la prochaine mesure (McCrae, 169). Les nuances dans la valse IV, elle les fait pour les main droite seule (McCrae, 174). À la mesure 46b, elle veut que le sol dièse se sente comme le premier temps à cause du *mf* et d'accent. La mesure se stabilise pour la deuxième mesure de la Valse V (McCrae, 49). L'indication de « sonore » à la mesure 25, elle fait pour la main gauche seule (McCrae,

176).

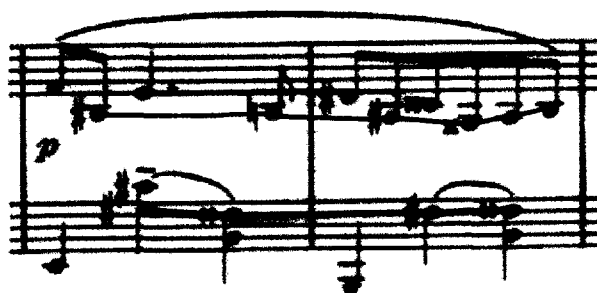
À la Valse VII, McCrae décida que la première mesure est comme le premier temps pour que la deuxième mesure se légère (McCrae, 177). Kilburn dit que l'on peut le faire dans cette même manière ou que l'on peut le faire exactement l'inverse pour que le poids du temps se repose sur la deuxième mesure. Pour lui, c'est une question de choix. À la fin de l'introduction, McCrae donne son même conseil : la mesure de pause est très lourde, et les accords augmentés sont plus légers (McCrae, 177). Pour continuer, elle ne croit pas que les mesures de 31 à 38 doivent être trop expressives. Elle raisonne que cela arrête le flux à la mesure 39 (McCrae, 178). L'auteur, au contraire, croit que ces mesures sont très expressives. Il trouve que la phrase s'augmente en intensité jusqu'au do dièse à la main gauche à la mesure 38. À partir de la mesure 37, la phrase tient bien chaque note avant qu'elle ne s'en aille. En arrivant au do dièse, elle tourne et se calme au ré, mais elle est toujours un peu inquiète. Le temps se ralentit à la transition, et recommence d'une façon très vivante à la mesure 39. La mesure 66b marque le début de la partie B. McCrae propose qu'il y n'a qu'une petite hésitation entre les deux parties (McCrae, 178). Kilburn donne une plus grande cassure.

Aux mesures 31 et 32 dans la Valse I, la voix en haut de la main gauche devient la mélodie. Cette ligne est très succulente surtout l'écart de sixte entre le la et le mi. D'ailleurs, il est l'apogée de la phrase. La main droite qui vient de la mélodie aux mesures 29 et 30 devient un accompagnement. Les prochaines deux mesures sont répétées, et il est intéressant de changer la signification de la phrase la deuxième fois. Une interprétation, c'est de faire la première fois comme écrite—comme une phrase, une mélodie dans la main droite. La deuxième fois c'est bien de faire un changement de

couleurs entre la voix soprane qui descend chromatiquement à partir du mi, et la voix alto qui descend chromatiquement aussi et se tourne à la fin pour retrouver la voix soprane à la dernière note si. De plus, l'on trouve la transposition de la ligne chromatique des premières mesures dans la main gauche.

EXEMPLE 3 :

La Valse I, les mesures 33 et 34



L'ascension des mesures 37 et 38 est bien si l'on le fait clairement et également.

La prochaine phrase présente une idée similaire. La première fois, chantez bien la voix soprane. La deuxième fois la voix alto est intéressant quand l'on l'entend entrelacée dans la voix soprane. Cette ligne est chromatique et arrête au fa dièse. Alors, il faut que la voix soprane soit bien *pianissimo* si que l'on entend que la phrase se termine au fa dièse et ne pas au la. Si l'on entend le la comme une partie de cette voix, les lignes se mélangent trop et l'on perd la clarté. En plus, l'on trouve la transposition de la ligne chromatique des premières mesures dans la main gauche.

EXEMPLE 4 :

La Valse I, les mesures 39 et 40



Aux mesures 49 et 50, l'on trouve une ligne descendante dans les accords à partir du sol au premier temps. Aux mesures 57 à 61, la voix en haut est très importante. Pourtant, l'auteur aime bien la contre-mélodie qui descend et change toujours la place entre la voix de milieu et la voix en bas. Il est important de faufler l'entrée de la voix de milieu et la sortie de la voix en bas pour ne pas casser le cycle. Cette phrase est unique parce qu'elle donne l'impression qu'elle tombe toujours pendant que le haut s'amplifie. C'est comme si elle ne finissait point.

QUELQUES DIFFICULTÉS:

Qu'est-ce qui est difficile ou facile? Tout dépend de ce que l'on comprend bien et peut assimiler avec facilité (et toutes ces choses dépendent des expériences passées, le talent, et l'intelligence de chaqu'un). Ces choses-ci sont faciles et les autres sont difficiles ou dures; elles donnent les difficultés. À l'heure que l'on arrive à bien faire ce qui est dur, ces choses qui furent durs devinrent faciles, et à cette heure-là, l'on cherche d'autres difficultés pour continuer à faire le progrès. Alors, les difficultés seraient différentes pour chaque personne et ils vont changer au fur et à mesure.

L'auteur trouve que la Valse V d'est peut-être la valse la plus difficile à cause de

pas le même poids ou la même tension dans les deux mains quand elles se synchronisent.
Cette distortion annule la pulsation d'une valse.

EXEMPLE 6 :

La Valse IV, les mesures 1 à 8

Assez animé

Ailleurs, des mesures 17 à 30, le rythme se décolle pour une autre raison. À l'heure quand l'on s'habitue au rythme par-dessus, Ravel décolle la main gauche par une pause. Ensuite il se rétracte à la première idée, mais seulement pour deux mesures. Il retourne à l'idée de la partie B, et n'y revient pas jusqu'à la re-exposition fausse à la mesure 31.

Une difficulté dans les *Valses Nobles et Sentimentales* de Ravel est (a.) comment l'on crée une ligne très liée avec des déplacements des mains ou des changements de doigts ou (b.) comment l'on fait plus doucement le début d'une phrase après un grand déplacement des mains ou changement de doigté qu'elle n'a pas attaqué. Les deux situations posent le même problème: il faut éviter les hoquets brutaux.

Si l'on redivise la phrase contrairement à ce que le compositeur écrivit, l'on peut corriger ce problème. Par exemple: dans la Valse VIII les mesures 13-16 posent le problème des déplacements de mains sous une très longue phrase. De plus, cette phrase est composée par une répétition des premiers cinq accords décollés par une octave. Le plus grand problème se trouve au début de la deuxième répétition. Il ne faut pas casser la phrase ni donner l'effet qu'une autre phrase commence à la deuxième répétition. D'ailleurs, la situation est même plus difficile parce que Ravel marque une tenue au-dessus de ce premier accord. Si l'on reconstruit la phrase pour que l'on pense que le premier temps tombe à l'accord avant le début de la répétition et fait les prochains accords comme une deux-note ou une trios-note phrase, l'on crée l'effet que la phrase est liée et continue sans interruption et disruption. En pensant que les accords sont bien liés dans la tête comme un souffle continue, l'on fait la sensation que les accords sont bien liés particulièrement si l'on reste dans le clavier le plus longtemps possible et change des accords avec une grande souplesse.

Les premiers deux accords à la mesure 14 sont le plus faciles à faire parce que l'on peut glisser du fa dièse au mi. Si l'on divise la phrase dans les petites phrases à deux notes, l'on fait un grand trou chaque fois quand la ligne change direction. Il marche mieux si l'on commence ses petites phrases à deux notes sur le deuxième accord. L'oreille fera la connexion que le premier accord est lié au deuxième accord et il n'y a pas de cassures quand l'on change direction. De plus, les troisième et quatrième accords sont encore liés grâce à la proximité.

EXEMPLE 7a :

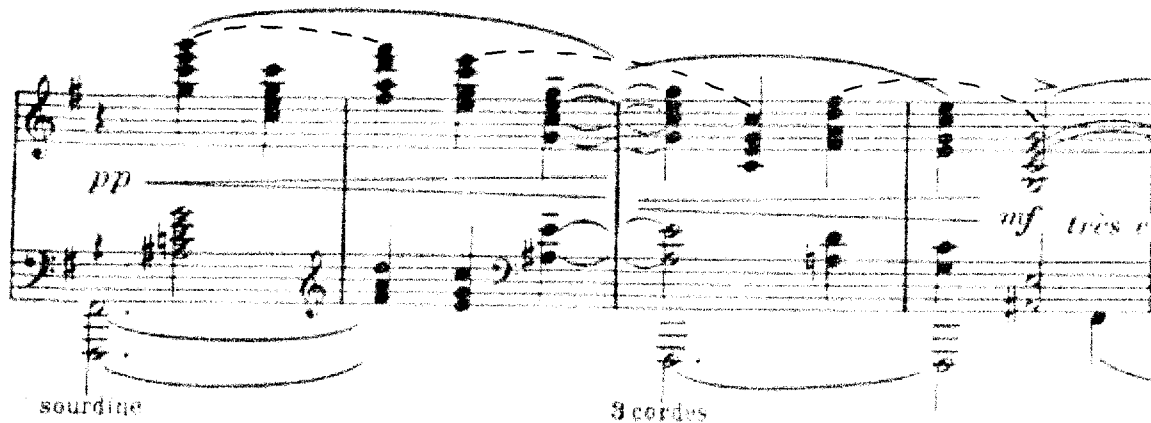
La Valse VIII, les mesures 14 à 17



Cependant, le cinquième accord qui commence la répétition finit par la phrase à deux notes et a une durée d'une blanche; alors, quand le prochain accord entre, elle donne un coup effrayant et casse la phrase parce que le son de l'accord précédent a déjà disparu. Pourtant, si l'on pense que cette phrase est à trois notes et pas à deux, l'on appréciera la phrase mieux en jeu et en interprétation. En fait, si l'on pense toute la phrase dans les groupes de trois [accords, pas trois temps], l'on donne assez d'accélération pour couvrir les déplacements et fait une très longue phrase sans cassure à la répétition. Mais, parce qu'il n'y a que huit accords, la dernière phrase est inégale. Si l'on continue, l'on voit que la prochaine phrase commence par un déplacement d'accord précédent, un changement de nuance, une accent, et la direction « très expressif ». Il ne faut pas commencer cette phrase avec un accord moche. Alors, si l'on continue la phrase à trois notes de la phrase précédente et la finir à l'entrée de cette phrase, séparée par une petite respiration, l'on fait une très belle liaison entre les deux. L'on comprend bien que la première est terminée et que la deuxième commence par la grâce de la respiration et l'accent sans donner un grand coup.

EXEMPLE 7b:

La Valse VIII, les mesures 14 à 17



Dans la septième valse, il y a un problème similaire aux mesures 26-28. La phrase est très longue et il faut la lier avec les déplacements et les changements des doigts. Si l'on met un cinq sur le do dièse dans l'accord à la main droite, l'on peut la lier au si à la mesure 27. L'on change le quatre au cinq pendant l'attente et lie le si au la, avec un quatre. Ensuite, il faut quitter vite le mi dans la main gauche si que la main droite peut la bien attraper. À la mesure 27, l'on change le quatre au cinq dans la main droite sur le la et lie bien le la, au mi avec un quatre. Enfin, la phrase est bien liée et il n'y a pas d'hoquets à cause des déplacements ou des changements en rythmes.

EXEMPLE 8 :

La Valse VII, les mesures 26 à 28



IMPORTANCE DU DOIGTÉ:

Alors, l'on arrive au prochain point : l'importance de doigté. Le doigté que l'on met dans un passage influence l'interprétation de la phrase. L'on a cinq doigts, mais ils n'ont pas la même taille ou porte le même poids. Quand l'on cherche un doigté, c'est bien d'avoir un doigté qui reste dans la même position, car il ne faut pas bouger trop la main. De plus, il est bien d'avoir un doigté qui souligne un accord ou un pattern que la main connaît bien. Une autre idée de retenir, c'est de faire le même type de trait avec le même doigté. Par exemple, dans la Valse IV aux mesures 37 et 38, il est bon que l'on mette 1-2-4 pour les triolets chaque fois qu'ils reviennent à cause du même trait.

Auparavant, aux mesures 7 et 8, il est préférable que l'on mette un doigté qui souligne des accords. Le premier groupe est 1-2-4-1-3-5-2 du ré au fa au premier temps de la mesure 8. Ensuite, l'on fait 1-2-3-5, 1-2-3-5. La première partie consiste en grand arpège. Le cinq en haut stabilise la main et la prépare pour les prochains arpèges qui suivent. Ce doigté est bon parce que la main ne bouge que trois fois sur cinq temps.

[Voyez l'exemple 6.]

À la mesure 17 dans la cinquième valse, l'on trouve quatre mesures qui sont liées avec l'indication de « très fluide ». Pour obtenir cette impression, il faut avoir un doigté qui est aussi très fluide et lié. Le chant est la ligne la plus importante qu'il faille rendre

bien liée. Cependant, il n'y a pas de doigtés très faisables qui lient bien le chant avec facilité. Alors, l'on peut créer l'illusion de la fluidité si l'on lie toute la ligne même si la liaison ne suit pas le chant. Voyez ci-après pour un doigté qui marche bien. Comme l'on voit, l'on pivote sur le pouce pour attraper les autres accords et feigt la liaison dans le chant par lier la voix secondaire avec le pouce. L'oreille entend une liaison dans toutes les notes et il sait que les notes dans les accords vont ensemble ; donc il fait une liaison dans le chant quand il n'y en a pas parce que toute le reste de la phrase est bien lié.

EXEMPLE 9 :

La Valse V, les mesures 17 et 18



Dans la sixième valse, aux mesures 19-22, l'on a une note et un accord brisé trois fois qui descendent dans la main droite au-dessous d'une liaison. Si l'on divise la phrase en trois groupes, les doigts 5-4 marchent bien pour la voix soprane. Cependant, ça donne un trou entre l'accord brisé et la prochaine note. Alors, si l'on fait la phrase comme 5, 4-5, 4-5-4 en lieu de 5-4, 5-4, 5-4, l'on peut garder le même doigté pour chaque groupe sans casser la phrase. Enfin, l'on verra d'une telle façon, mais l'on la jouera comme elle est écrite. Pourtant, l'on peut faire un autre doigté pour ce passage. L'on peut rediviser le passage pour que la main gauche attrape la note basse dans la deuxième mesure des

ensuite sur si bécarré), qui est écrit dans la main gauche et qui saute d'une octave à une autre au-dessus de la main droite. Il est très facile de comprendre ce qui se passe dans ce type d'écriture. De plus, le son de la main gauche reste très égal si l'on suit la notation parce que l'on met toujours le même doigt pour toutes les notes. Cependant, cette division est très risqué parce que la main décolle toujours. D'ailleurs, la note qui saute est une touche noire qui n'est même pas une moitié de la largeur des touches blanches. Une autre difficulté est la suivante : le fa dièse aigu se mêle dans l'accord de la main droite. Alors, une autre option de le faire est de jouer le fa dièse dans la main droite quand il arrive à l'aigu. Les mains restent dans une position, en donnant une stabilité à la section. En revanche, il y a la possibilité que l'on ait les sons inégaux entre les deux mains. De la mesure 48 à 51, l'on trouve une idée similaire. Mais, si l'on joue le si au milieu dans la main droite pour que la main gauche ne joue que le si le plus bas et le plus haut, il est difficile de comprendre la mélodie parce qu'il n'y a pas une autre note dans la mélodie quand le si sonne. En conséquence, il est préférable de faire tous les sis dans la main gauche parce qu'il est plus facile de faire une différence en sonorité entre les deux mains que dans la même main.

Dans la Valse VI, de la mesure 37 à 40 la question est celle de la mélodie. Comme l'on le voit, les deux font un recouvrement et c'est un peu maladroit de manœuvrer. L'on peut essayer de faire les voix, tout en gardant les mains à côté. Alors, la main gauche prend la partie de la main droite pour les premiers deux temps de chaque mesure, et la main droite prend le troisième temps de chaque mesure. D'ailleurs, ça change la ligne parce que l'oreille ne suit pas bien la ligne de la main gauche, mais il l'incorpore dans la ligne de la main droite. De plus, l'on met des notes dans la même

main qui n'ont pas la même longueur ; alors, la coupure est difficile de synchroniser. Et aussi, il est plus difficile que le cerveau le retienne. Donc, quoique le passage soit un peu gauché, il est toujours plus facile de la faire que si l'on le récrit.

Un autre exemple où l'on peut diviser les mains se trouve au début de la Valse VIII. Quoique l'on puisse faire bien tous les accords aux premières mesures dans la main gauche, il est plus facile de régler le ton du chant si l'on le fait à la main droite avec l'accompagnement à la main gauche. En outre, l'on aura plus de possibilités avec la pédale parce que le chant sera plus clair. Et finalement, le chant passe entre les deux mains à la fin du morceau quand le thème de la deuxième valse revient.

LA PÉDALE *SOSTENUTO*:

Une autre question d'interprétation est celle de la pédale *sostenuto*. Ravel ne l'eut pas sur ses pianos. Mais, bien que Jean-Sébastien Bach n'ait pas eu de piano, l'on joue encore la musique de Bach au piano avec quelques nuances et avec de la pédale. Cependant, la musique de Bach garde encore sa propre individualité. Alors, pour la musique de Ravel, l'on a le droit d'employer cette pédale pour obtenir les couleurs uniques et de donner la clarté à la ligne (particulièrement quand l'on entend Ravel quitter quelques notes en avance pour éviter un brouillard du son). De plus, quand Abram Chasin joua pour Ravel, il employa cette pédale. Avant cet incident, Ravel ne rencontra jamais la pédale *sostenuto*. Quand il l'entendit il exclama : « *Why didn't someone show me that such effects were possible with the sustaining pedal ? How many more possibilities it would have suggested to me !* » (McCrae, 152). Cette citation elle-même donne le droit de jouer avec cette pédale. Pourtant, il est possible de bien jouer ce



morceau sans-elle.



Chapître III: Épilogue

ÉPILOGUE—LENT:

La dernière valse est différente des autres parce qu'elle n'est pas une valse unique d'elle-même, mais elle raconte une dernière fois les idées des pièces précédentes dans une sorte de rêve ou mirage qui dit au revoir. Cette valse reflète un état d'hallucination comme si elle meurt. Elle est très impressionniste et demande une très grande sensibilité de doigts pour créer de sonorités vastes. Il n'y a pas deux accords qui sonnent dans la même façon. Chaque note dans chaque accord parle dans sa propre manière. Chaque une a sa propre voix. Cela demande un travail énorme.

La Valse VIII paraît commencer par son propre thème, mais en fait, elle répète la ligne intérieure de la Valse I. Cette ligne arrive encore aux mesures 9 à 12, 21 à 24, 29 à 32, 46 à 49, et 62 à 65. Ensuite, l'on trouve des petites notes qui rappellent les petites notes de Valse II. Elles sont toujours en octaves dans la dernière valse comme l'accompagnement de la pédale de Valse III de mesures 33 à 56. Comme les autres idées qui s'étalent pour un moment dans cette valse, ce motif est tordu. Il continue à flirter, mais il est plus lointain, clair, et petit.

La deuxième phrase à la mesure 5 est unique parce qu'elle contient des motifs de quatre valses. D'abord, la main gauche imite la main gauche de la Valse V des mesures 17 à 20. La main droite commence par l'idée de Valse III des mesures 5 à 8. Ensuite, elle trouve le thème de la Valse IV, et enfin, elle se ferme avec la Valse VII des mesures 59 et 60, et la mesure 26. Cette même conception arrive encore des mesures 9 à 20 et de

29 à 40 mais chaque voix chant plus longtemps sa propre mélodie. La basse suit toujours la main gauche de la Valse V, mais elle devient l'idée des mesures 5 à 8 et des mesures 13 à 16, respectivement.

Le thème de la Valse IV arrive encore aux mesures 41 et 42, cette fois avec le bon motif rythmique de la main gauche. Le motif rythmique de la Valse I le suit. L'on trouve ce même format à partir de mesure 59b, mais avec une petite insertion de la Valse VII au premier temps de la mesure 60. Aux mesures 55 à 59a, l'on reconnaît vite le thème de Valse III. Cependant, la pulsation de la valse n'est pas en accord avec la pulsation de la mesure. Comme nous avons déjà vu, Ravel divise la mesure comme une mesure de 6/8. De plus, le thème est très lent, ce qui donne l'impression d'une grande suspension de temps comme si l'on se rappelle un bon souvenir. Par contre, auparavant, il est bien de mettre la pédale.

La première fois que la Valse VI s'étale est à la mesure 25. Au moment où l'on croit que l'on a bien interprété la mélodie de cette valse, la mélodie s'en est bien échappée, et l'on revient au thème de Valse I. L'on retrouve ce thème de la sixième valse à la mesure 50. Il est toujours en groupes de trois, mais cette fois, Ravel l'écrit aux doubles-croches. Alors, la pulsation de la mesure et la pulsation de ce thème se battent. L'auteur donne la pulsation au thème qui crée un sens d'anticipation. De plus, le pulse paraît être un peu bousculé car le thème est en doubles-croches, un phénomène qui n'est jamais encore arrivé dans toutes les autres valses. Cette section de la valse a l'impression de ne pas avoir de pulsation régulière métrique parce que la prochaine mesure a les vrais triolets en relation du temps. Cependant, ces triolets ont leur origine à de la septième valse. De plus, il y a des changements de rythme. Dans la septième valse

cette idée est à la croches et pas les triolets ; et l'idée continue à monter. Dans la huitième valse, l'idée descend après le premier temps, tout de même, l'esprit est toujours le pareil. À la mesure 53, l'on retrouve la sixième valse pour la dernière fois. Pourtant, l'on trouve un autre décollage entre la pulsation de la mesure et la pulsation du thème. Le thème est toujours en triolets, mais cette fois, il est à la croche. Alors, l'on trouve un *grand ritardando* en esprit.

Enfin, l'on trouve la deuxième valse à partir de la mesure 66b. Cette valse termine ce grand morceau. Elle ressemble les adieux terminant avant de partir. *Les Valses Nobles et Sentimentales* se terminent comme l'arrivée du crépuscule. L'on ne sait pas quand ou d'où il arrive, mais dans un coup il est là, et il fut « toujours » là; pareillement, dans un petit ferme des yeux, il est déjà parti.

QUELQUES RAISONS POUR LES DIFFÉRENCES D'INTERPRÉTATION:

La musique est égale au langage que l'on parle. Chaque dialecte a ses propres inflexions, hauteur, rythme et vitesse. Ses aspects et ses éléments sont bien installés dans l'oreille dès la naissance. Les oreilles sont bien développées avant la naissance, et l'enfant qui n'est pas encore né répond aux stimuli externes comme la musique ou le langage. Par exemple, quand l'on est né, l'on connaît bien la voix de sa mère. Les mêmes éléments du langage—les inflexions, la hauteur, le rythme et la vitesse—se reflètent dans la musique de chaque pays et culture. Alors, quand l'on commence d'étudier la musique, l'on a déjà une bonne connaissance dans le subconscient de la structure et l'organisation de la musique. Ses qualités sont plus raffinées plus tard. La langue anglaise a beaucoup plus du dynamique et d'ambitus de nuances que la langue

française. Il y a plus d'accents en anglais qu'en français aussi. L'on est plus emphatique pendant la phrase et donne plus de stress sur les mots ou les syllabes plus importants en anglais. En français, les mots et les syllabes sont plus égaux, et l'on ne met pas les stresses qui « ne sont pas nécessaires ». En conséquence, c'est le pareil dans la musique de chaque culture. L'égalité est beaucoup plus vue et entendue dans la musique française—l'égalité de son, l'égalité de rythme et l'égalité de nuances. Dans la musique américaine l'on met au point le point d'emphase et la direction de la phrase. Pour les Américains, il faut que chaque phrase ait des changements de nuances. Pour les français, les phrases musicales sont plus égales. La digitalité est très importante pour les Français et l'on veut que les passages de double-croches soient bien égaux sans les « fausses accents ». Au contraire, les Anglophones donnent de petites pulsations aux temps et aux semi-temps plus importants pour rebondir pour que les phrases coulent bien,—tout ce qui correspond à la langue.

Cependant, tout ce qui ne veut pas dire que les interprétations des étrangers ne sont pas justifiées. Ravel écrivit la musique espagnole, mais il ne visita jamais le pays. Cependant, l'on pensait que ses oeuvres espagnols étaient plus espagnols que les oeuvres des autres compositeurs qui visitèrent le pays. Pourquoi? La mère de Ravel fut Basque et elle chanta souvent les berceuses et les petites chansons basques à Ravel pendant son enfance. Alors, Ravel hérita le son du pays basque sans le visiter. Il comprit le rythme parce que sa mère parla et chanta en espagnol. Les nuances subtiles pour la musique espagnole fut déjà dans son oreille. Selon Manuel de Falla, :

« . . . But how could I explain the subtly authentic Hispanic quality of our musician, knowing, by his own admission, that he had but neighboring relations with our country, being born near its frontier ? I rapidly solved the « problem » :

Ravel's Spain was a Spain ideally presented by his mother, whose « refined conversation, always in excellent Spanish, delighted me . . . » (Orenstien, 8-9)

Quand l'auteur étudia en France, elle apprit un morceau de Debussy, son professeur lui demanda de le jouer « à l'américaine » parce qu'elle n'était pas française et l'interprétation était beaucoup mieux « à l'américaine » parce qu'elle était plus naturelle. Il dit la même chose pour Rachmaninov. Si l'on n'est pas russe, l'on ne peut pas jouer « à la russe ». L'on n'a pas la même histoire. Une autre fois, il dit à une élève qui étudiait la musique de Granados, « je ne sais pas comment les Espagnols le jouent, mais ici c'est comment un Français joue l'espagnol ». Quand elle entendit les français chanter les spirituels nègres, il y avait un manque d'une certaine qualité de la liberté que l'on trouve aux États-Unis. Même si la liberté est importante aux Français, la définition et les nuances au mot ne sont pas exactement le pareil.

Chaqu'un a sa propre histoire à dire. Chaque personne est unique et a sa propre personnalité. Il n'y a pas deux personnes que font le même voyage dans la vie. L'enfance, le perspectif personnel, la connaissance de la vie et les personnes que l'on rencontre influencent les résultats d'une personne. Deux personnes peuvent endurer la même chose mais le résultat sera différent à cause des expériences passées et l'humeur de chaqu'un a ce moment-la. Alors, l'interprétation de chaqu'un sera différent.

Le passé d'un individuel touche la qualité du son que l'on peut produire au piano. Tout le passé reste dans la physique et la physique est le son du piano (Lerouge). Si l'on a la tension ou le stress dans le cerveau, elle se traduit au corps. Si l'on est battu, cette cironcstance se voit dans les épaules. L'on voit la peur, le tract, les incertitudes de soi. Toutes ces expériences forment le passé d'un individu ; l'on l'entend au piano parce qu'il n'y a pas d'autres choses que l'on peut donner. Par contre, si l'on est à l'aise, l'on voit la

souplesse dans la physique et l'on l'entend au piano. L'on joue avec un très beau son qui est unique à soi. L'on ne peut pas cacher le passé. Le corps dit tout : il le transfère au piano—c'est la sonorité. Il n'y a pas deux personnes qui peuvent donner la même interprétation d'un morceau ou d'une pièce. Chaque'un a son propre son.

L'interprétation est l'histoire du musicien qui joue. Si l'on travaille un morceau à 20 ans, et l'on le refait à 40 ans, l'on n'aura pas la même vision du morceau, parce que l'on vieillit comprend mieux le passage de la vie. Les perceptions changent et reflètent le présent et le passé.

Pour interpréter la musique, il faut vivre. Il faut que l'on vive avec le morceau avant que l'on ne puisse l'interpréter. Le morceau et l'individu produisent une seule interprétation. L'on donne une vie au morceau grâce à la vie que l'on a vécue. Et grâce à cette vie et à cette histoire, l'on donne au public cette interprétation. Et si l'on y réussit, c'est une bonne interprétation ; tout le monde l'adore parce que c'est sincère; elle vient de soi. Elle est unique et précieuse.

*Appendice:

A Reflection of Symbolism in Ravel's *Valses Nobles et Sentimentales*

Two of the most renowned French composers of the turn of the last century are Claude Debussy and Maurice Ravel. Both of these composers are often classified as impressionistic artists; however, the styles between the two, in spite of their similarities, are rather contrary. The truth of the matter is that Ravel tends to be much more of a Neo-classical composer rather than a true Impressionist, particularly with regard to his piano oeuvre. The piece that we will examine this afternoon is his *Valses Nobles et Sentimentales pour piano*. This work is unique because Ravel constructs this piece within a Classical framework. The waltzes are composed in either rounded binary or ternary form and, in the most general of terms, follow a basic Classical V-I harmonic outline adhering to Mozartian and Schubertian principles—the former whom Ravel adored, and the latter in whose example Ravel composed this work. Within a larger picture, Ravel connects the waltzes through a fairly classical harmonic progression as well. In general, the tonal progression of the waltzes is as follows:

“Waltz I	G	tonic	I
Waltz II	g-G	parallel minor—tonic	i—I
Waltz III	e-G	relative minor—tonic	vi—I
Waltz IV	Ab	neopolitan	bII (substitute for V)
Waltz V	E	major sub-mediante	VI
Waltz VI	C	sub-dominant	IV
Waltz VII	A	major super-tonic	II (substitute for V)
Waltz VIII	G	tonic	I” (McCrae, 95).

Yet, if one regards the work solely on this level, one misses the fine nuances that autographs this work as Ravel's.

Maurice Ravel was greatly influenced by the symbolist poets and his writing often runs parallel to the symbolist style. The symbolist poets, in particular the *décadents*, were stigmatized as “morbid, perverse, and bizarre” (Books & Writers: P.). This description recalls the reception of this work at the *Société Musicale Institute* when the audience objected so loudly to the piece that one could hardly hear the loudest *fortes* over the intense boos and hisses. Many of the spectators, according to Orenstein, assumed the piece to be “a hoax of dissonances and wrong notes” (64). The symbolist poets also celebrated sensational behavior and a relaxation in morals while emphasizing “creative self-expression” and promoting “art for art's sake” (Books & Writers: P.). This attitude is blatantly seen in the epitaph on Ravel's *Valses Nobles et Sentimentales* which reads “. . . le plaisir délicieux et toujours nouveau d'une occupation inutile” or in other words “the delightful and ever-fresh pleasure of a useless pastime.”

Ravel's favorite French symbolist poet was Stéphane Mallarmé. Mallarmé's style confounded many of his contemporaries as it consisted of “condensed figures and unorthodox syntax” using everyday words but with their old but often long-forgotten meanings. His writing was thought to be “difficult and obscure” (Books & Writers: S.). Proust once said, “How unfortunate that so gifted a man should become insane every time he takes up the pen” (Books & Writers: S.). And close friend, Edgar Degas, once left a lecture exclaiming, “I don't understand! I don't understand!” (Books & Writers: S.). Mallarmé codes his writing in implicitness. He believed that the “point of poetry is the beauty of the language” and emphasized the “music” of the words rather than the

inferential meaning. Ravel, too, once stated “*Je ne souhaite pas que l’on interprète ma musique ; il suffit de la jouer*” (Cortot, 9). Hence, one can find similar parallels in Ravel’s writing.

For example, in the first waltz, one finds large, dissonant chords at a strong *f* that tend to alternate from a white key orientation to a black key orientation. At first glance the chords seem to lack organization and harmonic meaning to the rest of the piece, but this is not necessarily true. The first chord can be perceived as a polychord of G major and a misspelling of F major. This mass of notes then moves to a chord based on the black key pentatonic scale minus the G# with an extraneous D natural in the bass. From this viewpoint, we find an unusual three semi-tone cluster of C#, D natural, and D#. However, this chord can make more tonal sense if one considers it as an F# major chord with a couple of non-chord tones. Moreover, if one examines these non-chord tones more closely, one will notice that both tones are variants of scale degree six—*la* and *lé*, using the movable, chromatic *do* system. This analysis, though, does not make much sense in respect to the previous chord. Examining the first chord more closely, we find that, if one maintains the E# spelling as Ravel has indicated, we can create a German augmented sixth chord based on G with a couple of extra non-chord tones added for flavor that resolves to the F# chord on beat three. Paradoxically, this chord appears to be based on the tonic of the piece instead of being a function of V. For the moment, we will hold that thought. In measure two, we find a second chord based on G. This chord, in contrary to the first, lacks the extra edge of the E#. Instead, it contains an open fifth based on A. It plays the role of tonic much more so than the first chord. The chord that follows it consists of a minor third, a minor second, and a major second. Eliminating the

minor second (in other words, the D), we find a diminished triad. One can also perceive a fully diminished seventh chord if one still hears the G from the previous chord in the bass. With this analysis we will notice that the extraneous D acts as the tonic being played simultaneously with the C# diminished seventh chord. We also have the open fifth on A in the previous chord that acts as the dominant of D. Hence, it appears that the first four measures waver in uncertainty as to the function of G, the overall tonality and harmonic direction of the piece. Yet, beneath this obscurity, Ravel ironically persists at exclaiming the I-V function of G to D in the bass. Thus, in these first measures, Ravel has created an ambiguity of a G that oscillates between its function of tonic and that of a pre-dominant.

In measures 5 and 6, Ravel rings an insistent B and D third that continues for several measures. By measure 7, he overtly states the b minor triad, which finally completes the cadence of the German augmented sixth chord to the dominant F# triad in measures 1 and 3. However, G major still persists to maintain tonic rank as it rings one final time on beat two of measure 7. The waltz then moves by chromatic mediant to E major, coloring the former tonic to a G#. However, E tonic falls to a dominant seventh chord in measure 11. Ravel continues to hint at the tonality of A major as he plays with German augmented sixth chords just as he had at the beginning of the movement. When the E dominant chord finally rests on A major, Ravel distorts the cadence by placing an e minor chord or a minor v, on top of it. This e minor chord extends to an e minor seventh chord that culminates in an extended chord based on A, sounding every white keynote except for C. From here, Ravel finally closes with a perfect authentic cadence in D major.

Amidst this seeming harmonic chaos, Ravel has actually chosen rather simple harmonies. His basic progression consists of a tonic to dominant movement of G to D, just as Mozart would have done. Within this structure, he also uses a basic circle of fifths sequence from B to D. However, he elaborates these progressions by employing chordal and harmonic equivocation and by obfuscating the purpose of supposed non-chord tones. Ravel has also organized this piece in another fashion. Ravel is notorious for adoring the seventh chord and not fearing its use on the tonic. All chords that were points of interest—the G major, b minor, D major, and F# major—are chords which outline the I7 chord in the key of G major. Hence, even though Ravel followed traditional progressions, he still managed to personalize his work with his own trademark.

The second waltz, like all the others, begins with Ravel's trademark of a I7 chord. This waltz is lonely and melancholy. Ravel creates this atmosphere by the pervasive usage of augmented triads. The melody is sung in a five-finger pattern in d minor. It is first harmonized in g minor. The reappearance of the melody at measure 41 is accompanied with chords from a whole-tone scale over a pedal G. The first chord of each set has an added D that acts as a liaison between the bass and the melody, and fulfills the requirement as the V of G. The b natural in the whole-tone scale gives the impression of G major; yet the augmented chords and *pp* help create the mysterious atmosphere that is indicated. In addition, measures 39 and 40 use chords in a whole-tone scale to help build the atmosphere before the arrival of the melody. Ravel also uses augmented chords at virtually every occurrence in which the thematic idea from the first eight measures appears.

Another technique that Ravel uses is polytonicism. Every time that Ravel

indicates “*au mouvement*,” he uses one tonality for the bass line and another for the melody. The interior chords have no direct relation to either tonality, and often move by half-step or by creating a new triad by adding a seventh to the previous chord. Evidence of this pattern can be seen in measures 25-28 and 57-60. Ravel also uses tritones in place of perfect fifths, and he never gives a solid cadence until the dance’s closure. Thus, he creates a waltz possessing a sense of void and emotional emptiness.

In the broadest terms, Waltz III does generally follow the e minor to G major key relationship; however, Ravel colors this formula with considerable ambiguity. Although the opening section seems to lie primarily in e minor, G major appears throughout the section demonstrating Ravel’s use of pandiatonism. He obscures the definition of the e-g-b-d chord, which can be defined as a i7 chord in e minor or as a I with an added 6th chord in G major. The chord plays both roles throughout the passage. Ravel succeeds in creating a pandiatonic harmony because he chooses a melody that works well in both situations. At measure 17, Ravel continues in D major, which would be a classic progression if the first section had been in G major. Ravel uses all the notes in the D major scale and his bass line follows a standard V-I progression. However, if one examines just the melody line, the tonal center is more enigmatic. Although this waltz is in D major, Ravel seems to emphasize ‘e,’ scale degree 2. He also concludes phrases with either I7 or vi6 arpeggiations. In addition, all leading tones in the melodic line are never resolved in the classic sense.

Part B raises more questions of tonal security and displays Ravel’s genius. Following the bass line, we find a pedal F# that moves to a pedal B. The melody presents the same ambiguity between b minor and D major as was found at the start of the piece.

By the time we arrive at measure 41 where the pedal B takes control, the melody follows the first six degrees of the mixolydian mode on G, which is the overall tonic of the work and is the tonality that has attempted to usurp power in an earlier situation. The chords that uphold the melody line are all seventh chords comprised on the mixolydian mode based on 'd', which is the last tonality from the previous section. Although G major has never been explicitly stated, it is still implicitly foreshadowed as all the major key centers in this section—G, B, D, and F#—outline a I7 chord. It is also interesting to note that all the major key centers of the entire piece follow the D major scale. All degrees of this scale are utilized except for degrees V and vii. These two degrees in the diatonic scale are the ones that secure the tonal center. Hence, Ravel again muddles absolute tonality through an ingenious and precise plan.

The fourth waltz is fairly content in nature and generally tends to follow a classical chord progression. However, it, too, presents excessive use of dissonant intervals such as minor seconds, major thirds, and diminished fifths. Ravel also uses chromaticism. In addition, the metric pulse is in upheaval. The right hand pulses in two-beat increments that last for six-measure phrases. The left hand is felt in one slow two-measure phrase. Consequently, the traditional waltz meter becomes lost, and the general pulsation is thrown into discord between the two hands. At section B, the phrases are shorter, and the left hand half notes that start on beat two create a sense of syncopation. However, these half-notes are quickly flung, almost as if in disregard to the meter. Still, the movement is not in complete chaos. The rapid triplet passages flirt across the keyboard with a catch of breath giving a sense of emotional refuge to the prior turmoil.

Waltz V enacts a fuzzy dreaminess. The waltz is generally in E major, but as in

the others, the tonal center is obfuscated. This movement almost has a sense of modality rather than tonality. Why? Because the tonal progressions follow a whole-tone scale, which is a scale of equality, it, thus, ignores the tendencies of the diatonic scale. This dance begins in E major and, by the third system, concludes in C major. It then returns to E major. By Section B at measure 17, Ravel tires of single tonality and presents this section bi-tonally. The section makes a declaration in G# major in the bass, but the melody disputes in F# major. The relationship between the G# and the previous tonalities is a sequence of major thirds. The phrase finally resolves to F# major as Ravel begins to fill in the augmented triad with major seconds attaining the whole-tone scale. The following phrase presents a similar conflict: Bb major in the bass with Ab major in the melodic line. Likewise, the Ab major wins the tonal duel. From here, Ravel closes the dance with a perverted circle-of-fifths movement. The Ab becomes synonymous with G# and leads straight to the C# bass. Ravel emphasizes this point with the indication of “*sonore.*” He then alludes to F# by presenting a dominant sounding chord with appropriate leading tones on beats two of measures 24 and 25. From the phantom F#, Ravel moves directly to B and finally concludes in E major. Meanwhile, the melodic line and interior lines continue to revel in an autistic fashion. Ravel consistently utilizes the raised tonic and scale degrees 3 and 4 as if in the harmonic minor scale of ‘a’.

Waltz VI presents traditional V-I harmonies but with slight alterations such as the usage of diminished fifths instead of the perfect fifth. In fact, it begins *tout de suite* with this idea: a C# moving directly to a G back to C natural. Section B moves directly to the dominant, and then with a walking bass approaches tonic tonicising each tone along the way. Since the arrival of C major is actually on the raised tonic, Ravel continues to play

in the whole tone scale. He further emphasizes this point by presenting various whole-tone or chromatic scales throughout the passage. The longest passage begins at measure 33 and lasts until the recapitulation at measure 45 extending beyond an octave of notes.

Waltz VII is the most characteristic of the Viennese waltz. The first beat is accentuated, and the second beat is anticipated. The true start of the waltz at measure 19 begins like a normal waltz, but it soon becomes distorted as aspects of hemiola and beat redistribution befuddles the natural flow of the waltz into a vertiginous state of being. The dizzying array of sound spirals into tumbling eighth-note runs, augmentation, and increased dynamic levels. However, the middle section identified as “*un peu plus animé*,” deforms the waltz meter even more and makes the recapitulation a welcoming relief. The middle section is divided into three beats in the left hand, but it is contradicted by running eighth-notes that are felt as a 6/8 meter in groups of two. However, as each melodic phrase closes on a half-note, the second beat in the left hand protrudes its head demanding the pulsation of three beats to a measure. Not only is there a clash in pulse, but there is also a strong collision in tonal centers. The left hand is in F major from measures 67-78 where it modulates to G major. This tonality continues until measure 91 where we find a string of seventh chords that finally resolve into C major for the transition at measure 102. The melody on the other hand has A major tendencies through measure 78. From this point, although probably in F# major, the right hand never explicitly states the tonic; C# and F# majors are strong choices. The melody lies around F# melody, although the descending fifth to the C# would run parallel to the movement of the first section. The final section starting from pick-ups to measure 91 is very ambiguous. After a whirling blurb of running passages in contrary motion, it finally

concludes with a string of augmented triads in the transition.

The last and final waltz is an epilogue of all the previous waltzes. However, Ravel does not simply restate each of the themes, but alludes to each one in a dream-like fashion using distortion in tempo and in relation of the pulse to the meter. The piece finishes like a slow death: “*même mouvement un peu plus las,*” “*plus lent et en retenant jusqu’à la fin,*” and “*en se perdant*” at a dynamic level of *pianissimo*. Likewise, the symbolist poets were engrossed with death. This piece has many moments of intense sensuality just as is evident in symbolist writing. Ravel’s use of chromaticism, modes, augmented chords, dissonances, and various unconventional scales such as the pentatonic and the whole-tone exhibit his unique personality. He, too, like the symbolist poets, “were highly adventurous in style and in no way concerned with avoiding hermeticism” (Houston, 3). As Paul Valéry stated, “the symbolists ideal of art is ‘uniting the world in which we live with the world which haunts our thoughts’” (McCrae, 139). The symbolists were obsessed with an “aura of strangeness,” and Ravel reflected these ideals in his music. He used the Classical structure that he adored in both form and harmony, but personalized it with his own exploitation of dissonances and rhythm.

*This paper was presented at the Butler University Undergraduate Research Conference April 12, 2002.

BIBLIOGRAPHIE

Anthony, James R. *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*. Portland, OR: Amadeus Press, 1997.

“Books & Writers: Charles Baudelaire (1821-1867).”
<http://www.kirjasto.sci.fi/baudelai.htm> (27 March 2002).

“Books & Writers: Edgar Allan Poe (1809-1849).” <http://www.kirjasto.sci.fi/aepoe.htm> (27 March 2002).

“Books & Writers: Paul Verlaine (1844-1896).” <http://www.kirjasto.sci.fi/verlaine.htm> (27 March 2002).

“Books & Writers: Stéphane Mallarmé (1842-1898).”
<http://www.kirjasto.sci.fi/mallrame.htm> (27 March 2002).

Carner, Mosco. *The Waltz*. New York: Chanticleer Press, 1948.

Chasins, Abram. *Speaking of Pianists*. New York: Alfred A. Knopf, 1958.

Combarieu, Jules et René Dumesnil. *Histoire de la Musique: des Origines à nos Jours—Tombe IV: L'Aube du XXe Siècle*. Paris: Librairie Armand Colin, 1958.

Cortot, Alfred. *La Musique Française de Piano*. Paris: Presses Universitaires de France, 1948.

Ewen, David. *From Bach to Stravinsky: The History of Music by Its Foremost Critics*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1933.

Flores, Angel. *An Anthology of French Poetry from Nerval to Valéry in English Translation*. Garden City, NY: Doubleday Anchor Books, 1958.

Gerig, Reginald R. *Famous Pianists and Their Technique*. Washington: Robert B. Luce, Inc., 1974.

Greimas, A.J. *Dictionnaire de l'Ancien Français*. Paris: Larousse—Bordas/HER, 1990.

Heinzelmann, Sigrun B. *Cyclic Pitch-Class Collections in the Music of Maurice Ravel*. MM: University of Massachusetts; September, 1998.

Hill, Edward Burlingame. “Maurice Ravel.” *Musical Quarterly* (1927): 130-146.

Houston, John Porter and Mona Tobin Houston. *An Anthology: French Symbolist Poetry*. Bloomington: Indiana University Press, 1980.